

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2018)

Heft: 47: Raum und Narration = Espace et narration = Space and narration

Artikel: Home, dark home : décors aporétiques chez Borges et Mandiargues

Autor: Viegues, Michel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006266>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Michel Viegnes

Home, Dark Home

Décors aporétiques chez Borges et Mandiargues

An important motif of twentieth century fantastic literature is the exploration of a house or a room whose furniture and spatial organization are disconcerting. Such a motif is presumably symptomatic of a deep questioning on space structure understood according to Euclides and Newton ; it also echoes the anthropological crisis of the very notion of « place », a crisis mirrored in literature, visual arts and cinema, which can be deciphered in particular descriptive passages signaling the aporetic turn of narrative in fictions by J.-L. Borgès and André Pieyre de Mandiargues.

L'intérieur agencé d'une manière aberrante, déconcertante, d'un édifice que découvre et explore un personnage, parfois en l'absence de son occupant légitime ou supposé, est un *topos* assez fréquent du récit fantastique. Ni le déplacement corporel du personnage, ni celui du regard de l'instance narrative ou descriptive, ne suffisent à construire une topographie intelligible à partir de cet espace à la fois prolixe et mutique, lieu et *non-lieu*, composant avec son mobilier et ses objets un décor abscons pour un drame difficilement prévisible. Plus que toute époque antérieure, le vingtième siècle a mis à mal la notion de *lieu* en tant que portion d'espace circonscrite et fortement investie de sens, que ce soit par le sacré, l'histoire collective et familiale, les identités sociales ou le vécu individuel.¹ Cette *dislocation*, au sens propre, n'est pas seulement reflétée dans les arts visuels, elle a aussi affecté en profondeur la littérature.

Dans certaines « fictions » de Jorge Luis Borges, le traitement particulier de l'espace reflète une ontologie foncièrement paradoxale : on pense à de grands classiques tels que *Tlon Uqbar Orbis Tertius* ou *L'Immortel*. Un récit moins connu, « There are more things », que Borges présente lui-même dans l'« Épilogue » du *Livre de sable* comme un pastiche de Lovecraft², est

1 Sur cette question, voir l'étude classique de Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, et Michel Collot et Françoise Chenet (éd.), *Le Paysage, état des lieux*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1999, Paris, Ousia, 2001.

2 *Le Livre de sable* [1975], trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 146. En même temps, le récit est dédié « à la mémoire de Howard Phillips Lovecraft » : curieux et complexe rapport de Borges à l'auteur de « The Dunwich Horror » – probable intertexte de cette nouvelle – et qui évoque les paradoxes détaillés par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence*. On peut lire dans « Les

l'occasion d'une réflexion sur l'arrière-fond cognitif de notre perception de l'espace et des formes. Le narrateur autodiégétique de ce récit, dont le titre est une citation aisément identifiable de *Hamlet*, s'introduit nuitamment dans une maison ayant appartenu à un oncle défunt et qui été entièrement transformée de l'intérieur. Il y découvre au rez-de-chaussée des meubles aux formes si étranges qu'il lui est impossible de les décrire : « je ne suis pas sûr de les avoir vus, malgré l'aveuglante lumière »³, concède-t-il, car « pour voir une chose il faut la comprendre »⁴.

Ce mobilier, ayant été adapté à l'usage d'un être venu d'un monde à la structure spatiale différente, n'est pas intelligible ni même *perceptible* pour le narrateur, selon l'idée que la seule information sensorielle est nulle et non avenue si elle n'est pas « traitée » à l'intérieur d'un paradigme connu. La conclusion de ce paragraphe renverse les données de l'équation : « Si nous avions une vision réelle de l'univers, peut-être pourrions-nous le comprendre »⁵, ce qui suggère que nos organes sensoriels eux-mêmes ne sont pas adaptés à une perception adéquate et complète du réel, une idée avancée déjà par le narrateur de Maupassant à la fin du *Horla*. En outre, il est ironique que le narrateur de Borges se réfère ici à l'univers en tant qu'unité potentiellement intelligible, alors que précédemment il avait caractérisé la maison de son oncle défunt comme un véritable chaos esthétique, image d'un « multivers » fait de parties hétéroclites, à rebours de la doctrine de Leibniz : « Enfant, j'avais pris mon parti de ces laideurs, comme on accepte ces choses incompatibles qu'on appelle univers, du seul fait qu'elles coexistent ».⁶

Il faut rappeler que la maison de son oncle avait été initialement construite par un architecte nommé Alexander Muir, presbytérien rigoriste qui avait

théologiens », une nouvelle de *L'Aleph*, cette réflexion que l'on pourrait lire en parallèle : « Il y a des gens qui recherchent l'amour d'une femme pour l'oublier, pour ne plus penser à elle ; de même Aurélien voulait surpasser Jean de Pannonie pour conjurer l'aversion que ce dernier lui inspirait, non pour lui causer du mal » (*L'Aleph*, trad. Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967, rééd. « L'Imaginaire », 2014, p. 51). « There are more things » est probablement un tel exorcisme, en forme d'hommage paradoxal au génial cauchemardeur de Providence.

3 *Le Livre de sable*, *op.cit.*, p. 67. Pour chaque citation en traduction française, la note mentionnera le numéro de page de la même édition et citera l'original, tiré du Pdf de la réédition d'*El Libro de arena* chez Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998 (biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/libro_de_arena.pdf, consulté le 20.03.2017) : « no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca ».

4 *Ibid.*, p. 68. (« Para ver una cosa hay que comprenderla »).

5 *Ibid.*, p. 67-68 (« Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos »).

6 *Ibid.*, p. 60 (« De chico, yo aceptaba esas fealdades como se aceptan esas cosas incompatibles que solo por razón de coexistir llevan el nombre de Universo »).

refusé de dresser les plans d'une chapelle catholique, temple d'idolâtrie selon sa confession. *A fortiori* avait-il rejeté la commande de celui qui avait racheté la maison après le décès de l'oncle, un certain Max Preetorius :

Ce juif de Preetorius voulait que je démolisse ce que j'avais construit et que je bricole à la place quelque chose de monstrueux. L'abomination peut prendre des formes diverses.⁷

Le narrateur borgésien féru de philosophie et de science, pour qui « il n'y a pas d'autre énigme que le temps, cette trame sans fin du passé, du présent, de l'avenir, du toujours et du jamais »⁸, va donc être forcé de s'intéresser en priorité à la structure de l'espace, telle qu'elle est modélisée selon des géométries non-euclidiennes, comme celle que développe à la fin du dix-neuvième siècle le mathématicien anglais Charles Howard Hinton, dont le nom apparaît dans le récit.⁹ Fatale préfiguration du drame futur, le narrateur se remémore « les prismes et les pyramides que nous dressâmes à l'étage où il [l'oncle] avait son bureau »¹⁰.

Autre mise en abyme et prolepse narrative, ce rêve du narrateur, précédant l'exploration de la maison remodelée de l'intérieur selon les plans de Preetorius:

A l'aube je rêvai d'une gravure de Piranèse que je n'avais jamais vue ou que, si j'avais vue, j'avais oubliée, et qui représentait un labyrinthe. C'était un amphithéâtre de pierre entouré de cyprès et qui dépassait la cime de ces arbres. Il n'y avait ni portes ni fenêtres mais une rangée infinie de fentes verticales et étroites. A l'aide d'une loupe, je cherchais à voir le Minotaure. Je l'aperçus enfin. C'était le monstre d'un monstre ; il tenait moins du taureau que du bison et, son corps d'homme allongé par terre, il semblait dormir et rêver. Rêver de quoi ou de qui ?¹¹

7 *Ibid.*, p. 63 (« *El judezno ese de Preetorius quería que yo destruyera mi obra y que en su lugar pergeñara una cosa monstruosa. La abominación tiene muchas formas* »).

8 *Ibid.*, p. 67 (« *...no hay otro enigma que el tiempo, esa infinita urdimbre del ayer, del hoy, del porvenir, del siempre y del nunca* »).

9 Charles H. Hinton (1853-1907) est sinon l'inventeur, du moins le promoteur du concept de « quatrième dimension » dans son ouvrage *A New Era of Thought* (1888). Il était également auteur de textes de fiction, dans la veine de ce que H.G Wells appellera *scientific romances*, avant que Hugo Gernsback ne crée le terme de « science-fiction ».

10 *Ibid.* (« *los prismas y pirámides que erigimos en el piso del escritorio* »).

11 *Ibid.*, p. 64 (« *Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y* »).

On sait que que Borges appréciait particulièrement Piranèse et possédait l'une de ses *vedute* de la Villa Adriana dans sa résidence de Buenos Aires. Mais il s'agit ici d'une œuvre « rêvée » : cette gravure imaginaire de l'auteur vénitien des *Prisons imaginaires* (*Carceri d'invenzione*) est elle-même, en tant qu'*ekphrasis*, un imaginaire imaginé, ou en d'autres termes « le monstre d'un monstre ». Cette formule peut annoncer la monstruosité « au carré » et donc irréprésentable que va rencontrer le narrateur, ou bien faire allusion à la réciprocité de la perception monstrueuse : le corps humain et l'espace euclidien auquel il est adapté apparaîtra tout aussi monstrueux aux yeux de l'être indescriptible que ce dernier aux yeux du narrateur. Chacun à sa manière, aussi bien le narrateur que le « monstre » dans son environnement, est le rêve ou le cauchemar de l'autre. Lorsqu'il se demande de qui ou de quoi peut bien rêver le Minotaure endormi, le narrateur – c'est-à-dire ce *je* narrant censé avoir déjà vécu l'aventure du *je* narré – « sait » déjà que le monstre rêve de lui et de son monde terrestre, et d'une certaine manière leur confère l'existence, selon un paradoxe assez classique que l'on trouvait déjà dans « Les ruines circulaires » de *Ficciones* (1944) et que reprend Julio Cortázar dans « La nuit face au ciel », une nouvelle du recueil *Les Armes secrètes* (1956).

Pour revenir à la problématique de l'espace, on reconnaîtra dans cette description d'un lieu sans portes ni fenêtres une allusion à la monadologie de Leibniz, d'autant plus significative que le nom du philosophe-mathématicien n'est jamais mentionné, alors que le récit abonde en références philosophiques et théologiques : Berkeley, Knox, Schopenhauer, Royce, Hinton, et que la célèbre *Bibliothèque de Babel* du recueil *Ficciones* peut être lue comme une allégorie de l'univers leibnizien.¹² Le microcosme piranésien décrit ici est une monade, et « There are more things » est le récit d'une rencontre théoriquement impossible entre deux entités qui ne sont pas compossibles selon les lois de la géométrie :

Aucune des formes insensées qu'il me fut donné de voir cette nuit-là ne correspondait à l'être humain ni à un usage imaginable. J'éprouvai du dégoût et de l'effroi. Je découvris dans l'un des angles de la pièce une échelle verticale qui menait à l'étage supérieur. Les larges barreaux de fer, dont le nombre devait dépasser la dizaine, étaient disposés à des intervalles irréguliers. Cette échelle, qui postulait l'usage de mains et de pieds, était compréhensible et j'en éprouvai un certain réconfort. J'éteignis la lumière et me tins un moment aux aguets

angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quién? »).

12 Ce rapprochement a été fait par plusieurs commentateurs. Dans *Jorge Luis Borges, vérité et univers fictionnels*, Jean-Pierre Mourey rappelle que le fameux Pierre Ménard « auteur du *Quijote* » est aussi l'auteur d'une étude sur la *Caractéristica universalis* de Leibniz (Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1988, p. 79).

dans l'obscurité. Je n'entendis pas le moindre bruit mais la présence de ces objets échappant à l'entendement me troublait.¹³

L'une des aberrations architecturales de la cité-fantôme de « L'Immortel », dans le recueil *L'Aleph*, était l'irrégularité des escaliers ; ici, le symbolisme de l'échelle est ironiquement subverti. Contrairement à une échelle de Jacob, celle-ci ne conduit pas vers des degrés de plus en plus harmonieux de l'univers, mais au contraire vers des régions de plus en plus infernales du chaos :

Le cauchemar qu'était l'étage inférieur s'amplifiait et se déchaînait à celui-ci. On y voyait beaucoup d'objets, ou quelques-uns seulement mais qui s'imbriquaient les uns dans les autres. Je me souviens maintenant d'une sorte de longue table d'opération, très haute, en forme de U, avec des cavités circulaires à ses extrémités. Je pensai que c'était peut-être le lit de l'habitant, dont la monstrueuse anatomie se révélait ainsi, de manière oblique, comme celle d'un animal ou d'un dieu, par son ombre. Un passage de Lucain, lu jadis et oublié, me fit prononcer le mot *amphisbène*, qui évoquait sans le rendre certes dans son intégralité ce que mes yeux allaient voir. Je me rappelle également une glace en forme de V qui allait se perdre dans la pénombre du plafond.¹⁴

Il est révélateur que même le nombre des objets qui devraient structurer ce nouvel espace reste indéterminable. Si l'on admet que la réalité est construite selon les cinq paramètres fondamentaux de l'espace, du temps, de la forme, de la matière (ou substance) et du nombre¹⁵, ce dernier doit aussi sombrer dans le naufrage ontologique que vit la conscience du narrateur : on ne sait s'il y a « beaucoup d'objets ou quelques-uns seulement, mais qui s'imbriquaient les

13 *Op. cit.*, p. 68 (« *Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror. En uno de los ángulos descubrí una escalera vertical, que daba al otro piso. Entre los anchos tramos de hierro, que no pasarían de diez, había huecos irregulares. Esa escalera, que postulaba manos y pies, era comprensible y de algún modo me alivió. Apagué la luz y aguardé un tiempo en la oscuridad. No oí el menor sonido, pero la presencia de las cosas incomprensibles me perturbaba* »).

14 *Ibid.*, p. 69 (« *La pesadilla que prefiguraba el piso inferior se agitaba y florecta en el último. Había muchos objetos o unos pocos objetos entretejidos. Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en los extremos. Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra. De alguna página de Lucano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra anfisbena, que sugería, pero que no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos. Asimismo recuerdo una V de espejos que se perdía en la tiniebla superior* »).

15 Cf. Frithjof Schuon, « Structure et universalité des conditions de l'existence », dans *Du divin à l'humain*, Paris, Le Courrier du Livre, p. 61-75.

uns dans les autres »¹⁶. A la fin, en outre, le narrateur évoque la présence de « quelque chose de pesant, de lent et de multiple »¹⁷ qui s'approche de lui, évoquant le « chaos rampant » de la mythologie lovecraftienne, où s'effondre la distinction fondatrice du singulier et du pluriel. On peut presque regretter que Borges – maladresse réelle ou calculée ? – fasse ici référence à un monstre bien connu de la mythologie classique, à savoir l'amphisbène, serpent dont la queue se termine par une seconde tête, alors qu'il s'agirait, pour battre le maître de la Providence à son propre jeu, de suggérer un monstrueux « pur » dont l'altérité indescriptible échapperait au paradoxe que Descartes expose dans la première de ses *Méditations métaphysiques*.¹⁸ Cette figure de l'amphisbène est à rapprocher de la forme en U et en V des deux éléments principaux du mobilier de cette pièce : image graphique, peut-être, d'un corps ophidien recourbé avec deux extrémités en vis-à-vis. Mais l'on peut également rappeler que ces deux lettres, ou plus exactement les phonèmes qu'elles servent à noter, n'étaient pas distinctes dans l'alphabet latin classique, où le V servait seul à noter un phonème proche du /u/ espagnol ou français.¹⁹ Cette allusion latine est crédible dans un paragraphe où le nom de Lucaïn est mentionné : on aurait ainsi un effet « quantique » en fonction duquel le même objet prend deux formes distinctes, selon le point de vue. L'analogie visuelle entre objets « décrits » et formes graphiques introduit aussi un effet de cratylisme iconique, faisant du texte même un nouveau « monstre », par contamination spéculaire si l'on peut dire, ce qui donne une pertinence particulière à la remarque de Jean Ricardou, selon laquelle l'auteur argentin rend manifeste, comme Proust, « le fantastique de l'écriture »²⁰. D'autre part on peut se demander si Borges, bien qu'il fût devenu définitivement aveugle en 1955, avait entendu parler de *Forbidden Planet*, le classique de Fred McLeod Wilcox (1956) mentionné par Perec dans *Espèces d'espaces*. Ce film au scénario

16 *Op. cit.*, p. 68 (« *muchos objetos o unos pocos objetos entretreídos* »).

17 *Ibid.*, p. 69 (« *algo opresivo y lento y plural* »).

18 « Car de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux » (René Descartes, *Méditations métaphysiques*, éd. Jean-Marie et Michelle Beyssade, Paris, GF, 1992, I, § 6, p. 62).

19 Le V latin dérive probablement du caractère phénicien *vaw* qui prit dans les alphabets grecs la valeur phonétique de /u/ et de /ü/. En conservant le caractère entier ou seulement la partie supérieure, les Etrusques et les Latins en tirèrent les deux lettres V et Y. L'empereur Claude, dans sa réforme graphique, proposa de noter le son /v/ par un *digamma* inversé, mais c'est plus tard, après la chute de Rome, que l'on verra progressivement apparaître un graphème U, par arrondissement de la base du V.

20 *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil « Tel Quel », 1967, p. 136.

librement inspiré de *La Tempête* de Shakespeare donne en effet à voir, dans une scène d'anthologie, une porte en forme de V renversé et oblique, seul indice visuel laissé aux protagonistes pour imaginer la forme corporelle que pouvaient avoir les habitants d'un monde disparu.²¹

Quoi qu'il en soit, l'atteinte aux principes fondamentaux d'organisation de l'espace est une source d'horreur particulièrement efficace au vingtième siècle. L'idée newtonienne d'une étendue spatiale préexistant à ses contenus n'ayant plus guère de crédit, ce sont les objets, le mobilier ou les éléments d'architecture qui produisent ces espaces aberrants, distendus, voire inintelligibles : ainsi du *Rêve de l'escalier* de Dino Buzzati²², des *Boutiques de cannelle* de Bruno Schulz²³ ou de plusieurs récits d'André Pieyre de Mandiargues (1909-1991). Ce dernier est un polygraphe accompli, puisqu'on lui doit de nombreux textes et recueils poétiques, des pièces de théâtre, des romans – dont *La Motocyclette* en 1963 et *La Marge*, Prix Goncourt en 1967 – ainsi que des écrits sur l'art, entre autres sur Leonor Fini et sur sa compagne la peintre Bona Tibertelli de Pisis. Mais c'est dans le récit bref que Mandiargues donne toute sa mesure : il a publié pas moins de sept recueils, du *Musée noir* (1946) au *Deuil des roses* (1983). L'érotisme sadien dont sont empreints quasiment tous ses récits – réaction peut-être à un milieu familial calviniste – le rattache autant que son esthétisme à un versant du dix-neuvième siècle qui va du romantisme frénétique au décadentisme fin-de-siècle. Lui-même se réclame de cette filiation, dans un entretien publié dans *Le Monde* du 19 novembre 1976, où il cite Hoffmann, Arnim, Nerval, Mérimée, Balzac, Flaubert, comme des modèles. Pour autant, son écriture relève clairement du vingtième siècle, et même de l'après-guerre, notamment par son traitement particulier de la description.

Sans aller jusqu'à évoquer le Nouveau Roman, un courant dans lequel il ne se reconnaissait pas du tout, on peut appliquer à Mandiargues certaines idées

21 Un film de science-fiction qui « explore les multiples variantes de confrontations avec l'altérité (...) où la menace de l'Autre monstrueux se révèle être l'incarnation même de la peur qu'on projette sur lui » (Laurent Guido, « Images du corps technologique dans le cinéma de science-fiction », dans *Souvenirs du futur. Les Miroirs de la Maison d'Ailleurs*, sous la dir. de M. Atallah, F. Jaccaud, F. Valéry, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013, p. 172).

22 Première nouvelle du recueil éponyme, *Le Rêve de l'escalier*, trad. Michel Sager, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 1973.

23 Recueil de nouvelles réédité dans la collection « L'imaginaire » chez Gallimard en 2005. Cet auteur polonais (1892-1942) est encore très mal connu en Europe occidentale ; souffrant d'agoraphobie, il était obsédé par l'espace et ses paradoxes, comme on le voit aussi dans son importante œuvre graphique, conservée au musée Adam Mickiewicz de Varsovie.

exposées par Jean Ricardou dans son étude déjà citée, où le romancier-théoricien distingue trois modalités dans le processus par lequel la description « signifie » à l'intérieur du texte : soit l'on part d'un sens préétabli pour aboutir à une description qui s'y conforme, soit l'on fait le parcours inverse, en l'absence de tout présupposé. Dans une troisième modalité, la description ne « livre » pas le sens mais le fait pressentir seulement comme « hypothétique », ou bien, pour reprendre des notions aristotéliennes, en puissance et non en acte.²⁴

Dans le premier cas, le personnage ou l'environnement qui vont faire l'objet de la description sont déjà un « matériau préformé, préfabriqué », selon la formule de Florence Goyet²⁵, et ils répondent à un horizon d'attente bien identifié pour une certaine époque, pour un certain courant esthétique. Un exemple canonique est la symbiose entre le personnage et son environnement, postulée comme une évidence dans le roman du dix-neuvième siècle, où « le décor, c'est le milieu ; et tout milieu, notamment un intérieur domestique, peut être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage ».²⁶ Relèvent plutôt du principe métonymique les lieux emblématiques du roman « réaliste », tels que la *workhouse* d'*Oliver Twist* ou la charcuterie du *Ventre de Paris*, et plutôt du principe métaphorique ceux des récits « gothiques » ou fantastiques, tels que le manoir des Usher, avec le détail bien connu de la lézarde sur le mur extérieur. Pour autant, la ligne de démarcation n'est pas toujours très nette, ou bien le régime métonymique peut être un leurre, comme le montre Paul de Man au sujet de la description de sa chambre par le narrateur de la *Recherche*.²⁷

A l'inverse, dans la seconde modalité évoquée par Ricardou, l'objet décrit est singulier, c'est-à-dire non identifiable à un système de références historiques, ethnoculturelles, sociologiques, et ne produit du sens qu'à partir d'un déploiement lexical hiérarchisé, faisant appel à la compétence herméneutique du lecteur, selon des modalités bien analysées par Philippe Hamon.²⁸

Un cas beaucoup plus complexe du parcours sémiotique de la description, entre son signifié visualisable et sa fonction paradiégétique – en tant que « tableau » et en tant qu'adjuvant du récit – se trouve dans « La Vision

24 *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1967, p. 91-109.

25 *La Nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*, Paris, P. U. F. « Ecriture », 1993, p. 61.

26 René Wellek, Austin Warren, *La Théorie littéraire*, trad. Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 309.

27 *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.

28 *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993. Sur la question de la description, voir aussi Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif, poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, A. Colin, 2005.

capitale » de Mandiargues, dernière nouvelle de *Soleil des loups*, un recueil de 1952, où une jeune femme, hébergée dans la plus haute chambre d'un château, va se trouver confrontée à l'horrible vision d'un fou meurtrier tenant dans ses mains la tête tranchée de sa victime. La chambre en question fait l'objet d'un passage descriptif d'une précision et d'une longueur qui étonnent dans un récit relativement bref.²⁹ De toutes les pièces habitables d'une maison, la chambre à coucher est traditionnellement cette *camera obscura* qu'investit le plus facilement l'inconscient avec ses fantasmes et ses terreurs, mais l'élément le plus significatif de ce « décor » éminemment théâtral est le motif de la main : des mains de couleurs et de formes diverses surgissent des murs, et les meubles de la chambre écarlate sont eux-mêmes façonnés en forme de mains. La découverte d'un tel lieu constitue déjà en soi un événement et une sorte de récit minimal, mais le lecteur la perçoit aussi comme annonciatrice d'un événement « capital » qui va suivre.

Comme de juste, le vieillard aliéné aux pulsions meurtrières qui apparaît à la narratrice – en songe, croit-elle d'abord, en fait en réalité – tient dans sa main une tête de femme fraîchement coupée et sanguinolente. Il est intéressant que les deux parties du corps, ainsi *dé-taillé* au sens propre du mot, en soient les deux éléments les plus expressifs, principaux émetteurs de la communication visuelle : la main et la tête. Cette tête coupée que tient le fou et qui explique le jeu de mot du titre – l'adjectif « capital » renvoyant au latin *caput*, *capitis*, la tête – s'inscrit en outre dans une inversion du mythe de Persée et de la méduse Gorgone. Contrairement au héros grec statufié par Cellini, le fou ne brandit pas le trophée d'une victoire de l'humain sur le monstrueux, de la raison sur le chaos, selon la lecture traditionnelle des combats mythiques où un héros – Héraklès, Thésée, Persée, Bellérophon – triomphe d'un monstre. C'est bien lui, et non sa victime décapitée, qui induit cette horreur pétrificatrice, ce cauchemar vivant figeant la narratrice

29 « L'époque et la provenance du mobilier restent pour moi doublement énigmatiques. Il y avait la coiffeuse dont j'ai parlé déjà, une commode enflée, une armoire haute et maigre ainsi que le coffre d'une horloge, quelques guéridons qui portaient comme une invasion de vermine cornue sortie d'un banc de vase ou d'un tas de charbon ces mains innombrables aux doigts écartés dans l'air, trois ou quatre fauteuils, deux chaises ; le tout d'ébène, mais d'un travail si furieux que la moindre surface offrait en relief une figure écorchée copiée dans un cabinet d'anatomie, et qu'on ne voyait dossier, pied de fauteuil ou devant de tiroir qui ne fût ciselé à reproduire les muscles du thorax, de la tête, du bras ou de la jambe. Les sièges étaient recouverts d'un damas vieux rouge qui avait fourni aussi les rideaux des fenêtres et le dessus du lit. Ce dernier meuble, large pour une personne, étroit pour deux, reposait assez bas sur des supports en forme de poings fermés où se jouait la lumière avec un funèbre éclat » (*Soleil des loups*, Paris, Laffont, 1951, 235-237). On remarquera qu'il n'y a dans ce passage que deux champs sémantiques, celui de l'ameublement et celui de la vie/mort organiques.

dans une hébétude glacée, à tel point qu'elle croit avoir rêvé alors que la scène est bien réelle. L'expérience vertigineuse de l'observatrice – qui changera irrémédiablement sa personnalité – n'est pas sans rapport avec l'« oscillation infinie » que décrit Paul de Man entre la conscience observante et une conscience observée qui résiste à toute objectification, dans une dialectique de différence et d'identité :

Each time the observer actually succeeds in interpreting the subject he changes it, and changes it all the more as his interpretation comes closer to the truth. But every change of the observed subject requires a subsequent change in the observer and the oscillating process seems to be endless.³⁰

La confusion entre rêve et réalité, ou « vision » et « vue », pour reprendre les termes mallarméens³¹, est confirmée dès le lendemain par le serviteur du château qui lui révèle en effet qu'un fou enfermé dans un pavillon voisin s'est évadé et a décapité dans la nuit une malheureuse ouvrière agricole à l'aide d'une scie à bois. Mais c'est la tête du fou lui-même, signifiant vide de la folie, qui est la véritable source de terreur, une terreur du non-sens, de l'anarchie stérile des signes ; c'est elle, « secondée » par ses mains criminelles, qui jette un halo d'absurdité macabre sur un décor déjà indéchiffrable en soi, à la manière d'un code à la fois exhibé et caché, dont la clé ne nous en est jamais donnée.

Cette théâtralité énigmatique et funèbre est encore plus explicite dans « Le deuil des roses », la première nouvelle du recueil éponyme, le plus tardif de Mandiargues, publié en 1983 alors que l'auteur a 74 ans.

Ce récit met en scène, au sens le plus explicitement théâtral qui soit, l'agonie d'une actrice japonaise au cours d'une cérémonie d'adieu justifiant le titre, que l'on peut lire aussi comme « le deuil d'Eros ». Cette nouvelle dédiée à Bona, la compagne de Mandiargues, est peut-être un adieu à la puissance du désir qui a toujours constitué, avec l'art et le rêve, le moteur créatif de l'auteur. L'actrice Naka Han, venue s'établir en région parisienne, fait enlever par ses quatre « roses », de ravissantes mais redoutables *Geishas* aussi expertes en arts martiaux qu'en arts érotiques, un Français nommé Léon Lucain. Celui-ci est conduit, les yeux bandés, à la demeure de Naka Han, vieille bâtisse dont elle n'a conservé que les murs et qu'elle a entièrement remodelée de l'intérieur – même motif que dans le conte borgésien. Ses servantes et amantes

30 *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, second edition, revised, dans *Theory and History of Literature*, vol. 7, Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1983, p. 10. Je remercie Michael Levine de m'avoir suggéré ce rapprochement, ainsi que pour ses remarques très intéressantes sur ce passage de ma communication lors du colloque.

31 « Oui, dans une île que l'air charge/De vue et non de visions/Toute fleur s'étalait plus large/Sans que nous en devisions » (« Prose pour Des Esseintes »).

expliquent à Léon Lucain que leur maîtresse voue une passion aux auteurs romantiques allemands, Kleist, Hoffmann, von Arnim, ce qui permet de la voir comme un *alter ego* de Mandiargues lui-même. C'est pourtant la France qu'elle a choisie pour finir sa vie, car elle est également passionnée par le théâtre de Racine et s'est rendue célèbre au Japon par son interprétation très personnelle d'Andromaque, qui selon l'une des « roses » « n'a pas été bien appréciée par l'attaché culturel français »³². En effet, comme la belle Daïni l'explique à Léon Lucain,

il est malaisé à l'un de vos semblables de bien apercevoir ce que chaque femme sensible aperçoit dans le rôle d'Andromaque et qui est son érotisme de jeune captive, de belle prisonnière, désirée par un maître qui l'aime trop passionnément pour la forcer tout simplement [...] Amour dont se joue la reine esclave avec maîtrise en ne cessant d'insister sur le fait que les chaînes dont elle est spirituellement chargée la défendent contre la soumission.³³

Naka Han, ajoute-t-elle, jouait ce rôle quasiment nue, en portant aux poignets « une chaîne en métal argenté léger longue d'un mètre à peu près [...] ». Quand elle se courbait, mains jointes, la chaîne retombait avec un noble bruit qui réjouissait les spectateurs [japonais] »³⁴. Quand on explique à Léon Lucain qu'il va lui-même avoir l'honneur de porter cette chaîne pieusement conservée, le Français a son premier mouvement de révolte mais les inflexibles « roses » lui font comprendre qu'elles n'hésiteront pas à le tailler en pièces – littéralement – s'il ne se plie pas aux volontés de leur maîtresse, laquelle veut avoir en lui le spectateur de son dernier rôle, captif mais enchaîné dans un confortable fauteuil roulant. Naka Han a lu dans les astres la date et l'heure exacte de son trépas le jour suivant et a décidé de faire de cette mort sa dernière représentation, son ultime *performance*, au sens anglais du terme :

Nous vous roulerons en un lieu qui est la chambre triangulaire de notre maîtresse que, suivant ses instructions, nous avons arrangée en théâtre pour qu'à son heure, que nous ne savons pas encore, elle y meure devant vous en actrice solitaire de sa mort, tandis qu'en assistant solitaire du jeu suprême vous la regarderez mourir.³⁵

On retrouve ici l'idée que le « jeu » de l'acteur, cette *mimicry* dont parle Caillois dans *Les Jeux et les hommes*, est en fait une réalité par-delà la vie et la

32 Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, éd. Gérard Macé et Sibylle Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, 2009, p. 808.

33 *Ibid.*.

34 *Ibid.*, p. 809.

35 *Ibid.*, p. 816.

mort, d'où son caractère « suprême ». Si l'expression « jeu suprême » est empruntée à Mallarmé, on peut également souligner l'ambivalence de l'adjectif, qui retrouve ici son sens latin d'ultime, final.³⁶ Naka Han concevant le théâtre comme plus vrai que la vie, et ayant fait de sa propre vie un spectacle, elle veut logiquement faire de même avec sa mort. Car le jeu suprême n'est pas solipsiste, il se joue entre l'acteur et son public :

A l'idée de Naka, le théâtre est joué par les spectateurs autant que par les comédiennes et les comédiens, dont les premiers sont ainsi que des reflets assis [...]. Ce spectateur, ou critique idéal, rêvé une fois au moins par toute actrice, est enchaîné à son fauteuil, comme un chien à sa niche, pour être mieux soumis au jeu.³⁷

En outre, le spectacle se jouant dans la demeure privée de sa commanditaire et ordonnatrice, la scénographie des lieux est encore plus symbolique, chargée à la fois d'érotisme et de sens mystique. La chambre de Naka Han, constituant le théâtre proprement dit, est en effet de forme triangulaire et divisée en deux autres triangles égaux, l'un pour les spectateurs, l'autre constituant la scène. Ce double pubis symbolique a pour tout décor le lit de mort de l'actrice, aux draps noirs sur un sol rouge, entouré de murs blancs. Comme l'une des « roses » l'explique à Léon Lucaïn, il s'agit là des trois couleurs du *Bardo*, le *Livre des morts* du Bouddhisme.³⁸

Le protagoniste et unique spectateur doute un moment que l'actrice nipponne, qui ne prononce pas une seule parole articulée, soit réellement mourante : « Ce que votre maîtresse a représenté avec une magnificence affreuse pour vous et pour le spectateur que je suis n'est pas la tragédie de sa mort et pourrait bien être la comédie de son retour à la vie »³⁹. Mais Naka Han meurt

36 « Une dentelle s'abolit/Dans le doute du jeu suprême » (Sonnet sans titre, « Une dentelle s'abolit... »). Au chapitre XI de l'*Enéide* (v. 60-61) dans l'épisode du cortège funèbre de Pallas, Virgile combine les deux sens qu'a l'adjectif en latin même, à la fois maximal et ultime : « *et toto lectos ex agmine mittit/Mille viros, qui supremum comitentur honorem* ».

37 *Ibid.*, p. 816 et 821. Cette idée attribuée à l'actrice japonaise est d'ailleurs une problématique essentielle dans la théorie du théâtre contemporain : voir Thomas Hunkeler, Corinne Fournier Kiss et Ariane Lüthi, éd., *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, Metis Presses, « Voltiges », 2008.

38 Le *Bardo Thödol* est dans le Bouddhisme tibétain un « livre des morts » que l'on récite devant un mourant et qui décrit les étapes du voyage dans l'au-delà. Le terme *bardo* signifie « intervalle » en langue tibétaine : en l'absence d'une Illumination finale, l'âme du mort est condamnée à se réincarner, d'où la perception de la mort comme intervalle entre deux existences.

39 *Op. cit.*, p. 822.

bel et bien à l'issue de ce spectacle ou de cette cérémonie, les deux termes étant quasi équivalents : on rappellera en passant que *Le Roi se meurt* devait initialement s'intituler *La Cérémonie*. Ses quatre servantes disposent de son corps selon les instructions qu'elle leur avait laissées, puis libèrent Léon Lucaïn en lui proposant de revenir à son gré dans cette demeure dont elles vont hériter, et où elles assouviront tous ses désirs. La finale ouverte du récit laisse entendre que l'ex-otage ne pourra pas refuser une offre aussi alléchante.

Ce bref synopsis, s'il ne rend pas justice à un récit aussi riche, révèle du moins qu'il s'agit du récit d'un spectacle, avec la description d'une mise en scène à la fois calculée et laissant place à l'inconnu, où le jeu devient un rite dépassant les apparences pour atteindre à une assomption à la fois artistique et spirituelle dans la mort. Le théâtre retourne ainsi à ses lointaines origines magiques et religieuses. Le seul mais important point commun entre les deux récits de Mandiargues que nous avons abordés et que plus de quarante ans séparent, est la manière dont ils insistent sur le décor, sa structure, sa géométrie. Le drame est pour ainsi dire secrété par le lieu du spectacle et sa spatialité particulière : celle d'un intérieur hanté dans un cas, hautement ritualisé dans l'autre, et qui constitue un point de passage entre la vie et la mort, entre deux, voire plusieurs dimensions où les mêmes individus sont acteurs, metteurs en scène et spectateurs d'un « événement intersubjectif au présent », pour reprendre la formule connue de Peter Szondi⁴⁰. Ce présent de l'événement s'inscrit dans une temporalité cyclique, fatale, qui ne laisse comme seule liberté à l'être humain que d'être l'ordonnateur de sa propre prédestination.

On voit ainsi, à la faveur de ces exemples, que la description d'un intérieur paradoxal est l'un des ressorts majeurs du fantastique moderne. Ces descriptions ne tranchent pas la controverse sur l'autonomie de la structure spatiale ou sa dépendance par rapport aux objets qui l'habitent. Ce qui est important est l'autonomie signifiante du descriptif par rapport au récit, soit parce que l'événement qui en forme la trame est repoussé dans un hors-champ extra-diégétique, soit parce qu'il n'est intelligible que par ses liens métonymiques mais complexes avec le décor. Jorge-Luis Borges et André Pieyre de Mandiargues ont illustré la productivité de ce *topos* ouvrant sur la mise en crise du rapport entre sujet et objet, narration et description, sens et espace.

40 *Théorie du drame moderne* (1956), trad. Sibylle Muller, Paris, Editions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006. Paradoxalement, alors que selon Szondi le théâtre a été « contaminé » par le roman dès la fin du dix-neuvième siècle, il semblerait que la fiction fantastique, lorsqu'elle joue sur l'effet de pulsion optique et de « sidération » mis en avant par Denis Mellier (*L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999) soit à son tour « contaminée » par le théâtre.

